

ミレニアル世代のジャズ Millennials and Jazz カマシ・ワシントンとジャズ史と Black Lives Matter に位置付けるとき Kamasi Washington, Jazz Historiography, and Black Lives Matter

佐久間由梨
SAKUMA Yuri

ミレニアル世代のジャズは、いかに世代の想像力を反映しているのか。本稿は、1981年に生まれたミレニアル世代のテナーサクソ奏者、カマシ・ワシントン（Kamasi Washington）に光を当て、上記の問を探求していく。*The Epic* (2015)、*Harmony of Difference* (2017)、*Heaven and Earth* (2018)により、2010年代におけるジャズの復活を印象付けたカマシ・ワシントンは、ジャズの救世主とも呼ばれ、現在最も注目を集めるアーティストの一人である¹。米国ではミレニアル世代のジャズをめぐる研究書や論考が徐々に出版され、日本では『Jazz The New Chapter 1～6』がワシントンを含む2010年代のジャズの動向をインタビュー記事と共にマッピングし、ジャズの魅力および批評の可能性を探求している²。

本稿はこれらの先行研究に依拠しつつ、ワシントンの音楽を一般的なジャズ史の文脈、さらに2010年代に始まる制度的人種差別に対する抗議運動Black Lives Matterの文脈に位置づけ考察する。そうして見えてくるのは、ワシントンのジャズが未来と過去とを同時に想像していることだ。ワシントンのジャズは、音楽ジャンルや人種という人為的に構築されてきたカテゴリーを超越し、それらのカテゴリーが音楽や人間の絶対的な価値判断基準とはならぬ「未来」を想像させる。そして同時に、Black Lives Matterという抗議運動を背景に、自身のジャズが奴隷制や公民権運動期のブラック・

ミュージックと連続する「過去」の継承であることを想像させるのだ。

ワシントンのジャズのなかで、未来と過去は合わせ鏡のような関係にあるのだろう。未来を見れば過去像が映り、過去を見れば未来像が映り、両者が無限に反響しあうなかで、未来的でありながら伝統的、越境的でありながら人種でもあるという、重層／重奏性を持つサウンドが生まれている。本稿はこのようなサウンドが、ワシントンがミレニアル世代のアフリカ系アメリカ人であることとどのように関連しているのかについて考えてみたい。

1. ミレニアル世代のジャズとは？ ——ジャズ史にみるカマシ・ワシントン

(1) ベビーブーマー世代のジャズ——アバンギャルド、フュージョン、ネオクラシズム

『アメリカを変えた M 世代——SNS・YouTube・政治再編』は、アメリカにおける各世代の姿勢を反映する音楽ジャンルを以下のようにまとめている [ウイノグラッド、ハイス 2011: 58]。

ミレニアル世代を象徴する「マッシュアップ」とは「別々の曲と歌詞をデジタル手法などで混合したもの、つまり、本来全く異なる音楽ジャンルに属する曲や歌を混合したもの」と定義され、「マッシュアップがその世代の音楽になるためには、音楽を容易に混成できるデジタル・テクノロジーとそ

年代	世代名	音楽ジャンル	筆者による加筆部
1890 年代後半	伝道者世代	ラグタイム	
1920 年代	失われた世代	ビッグ・バンド・ジャズ	
1930 年代半ば	G1 世代	スウィング	
1950 年代初め～半ば	サイレント世代	ロックンロール	ビバップ ハードビバップ クール
1960 年代半ば～後半	ベビーブーマー世代	サイケデリック・ロック	フリージャズ、アバンギャルド フュージョン
1980 年代半ば	X 世代	ヒップ・ホップ、ラップ	ネオクラシズム
	M 世代	マッシュアップ	

のテクノロジーを駆使できる世代の誕生が不可欠だった」のだと記される [ウィノグラッド、ハイス 2011: 58]。デジタル・ネイティブであると論じられることも多いミレニアル世代の音楽には、音楽ジャンルの垣根を越境し、それらを混成させる傾向があると言えそうである。

上記の表を、筆者による加筆部とともにたどると、一般的なジャズ史の概要をつかむことができる。1920年代のジャズ・エイジにおいてはビッグ・バンド・ジャズが、1930年代の大恐慌期においてはスウィングが大衆向けダンス音楽として、若者たちを熱狂させた。1940年代のビバップはモダン・ジャズの幕開けともいわれ、娯楽・ダンス音楽だったジャズを、黒人の誇りを表明する芸術音楽として再定義する試みだった。意図された非大衆化の結果、1950年代以降はロックが若者世代を象徴する大衆音楽として人気になる。1960年代以降、フリージャズ、フュージョン、ネオクラシズムへと進化するも、ますます人気に陰りが見え始めたジャズに対して、「ジャズの死」がまことしやかにささやかれるようになる。本稿はミレニアル世代のジャズを、このようなジャズ史のなかからとりわけ、親世代であるベビーブーマー世代が関与した①フリージャズ、アバンギャルド、②フュージョン、③ネオクラシズムと関連付けて考察することを提案したい。

フリージャズは、アバンギャルドとも呼ばれる1960年代以降のスタイルである。前衛の名の通り、既存のコード進行、リズム、ハーモニーの枠組みを解体した地平に見出されるサウンドが追求された。既存の音楽形式の解体を求める前衛性は、公民権運動期における、既存の社会体制の解体および変革を求める急進思想と結びついていたが、難解なフリージャズは非大衆化の道筋をたどることになった。同時代に誕生したフュージョンは、ジャズとロック、アコースティック楽器と電子楽器を融合し、ジャズを再び大衆化する試みだった。

アバンギャルドを非大衆化、フュージョンを大衆化への道筋とするならば、1980年代以降のネオクラシズム（新古典主義）は、ジャズの聖典化・古典化への道筋である。ネオクラシズムは、ジャズがフリージャズとフュージョンとに分岐し細分化する時代において、改めて正統かつ本流のジャズを定義し、公式のジャズ史を編纂する企てだった。スコット・デヴォー

の「ジャズの伝統を構築する——ジャズの歴史編纂（“Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”）」（1991）によれば、ネオクラシストとは「伝統を最優先し、インスピレーションとアイデンティティを、過去の歴史と繋がっているという感覚により得る人々」と定義される [DeVaux 1991: 527]。このような伝統主義を体現するトランペット奏者ウイントン・マルサリスらは、「ジャズの黄金時代」を、ニューオリンズジャズから1960年代のハードバップという過去に限定し、この時代におけるアコースティック、即興演奏、スウィング感に基づくジャズのみをオーセンティック真 正 なジャズとみなした。

(2) ネオクラシズムの擁護論と批判論

ネオクラシズムによるジャズ史構築の是非については、学術的な議論が交わされ、ネオクラシズム擁護論と批判論の双方が主張されてきた。擁護論者の代表格はほかでもないウイントン・マルサリス自身で、彼は自身のウェブサイトにも、『タイム』誌に掲載されたトマス・サンクトンの擁護論を掲載している。サンクトンによれば、レコード会社が売り上げのよいフュージョンを選び始めるにつれて、「正統派のジャズは1970年代にほぼ死んでしまった」。そのような状況において、1980年代に才能あるネオクラシストたちがジャズの「ルーツへと回帰し」、伝統に光を当てたことは、ジャズの「ルネサンス（復興・再生）」を意味したのだという [Sancton 1990]。

この「ルネサンス」が、黒人ジャズ・ミュージシャンたちの芸術権威の復興を意味していたことは重要である。ジャズ・ミュージシャンたちは、ジャズ誕生当初には売春宿や minstrel show などの人種差別的な演芸と、1920年代には闇酒場や密造酒売りに携わるマフィアと関連付けられ、文化階層の底辺に位置する低俗音楽の担い手とみなされていた。しかし、1980年代においてははいよいよ「西洋高級芸術の創造者たちと同等の意義を持つといってもよい芸術家」として、白人社会に承認されたのである。いいかえれば、ネオクラシズムの企てとは、ジャズが低俗音楽からアメリカの古典音楽へと階級上昇を達成したことを高らかに宣言することにあった。こうして「新たに任命された『古典芸術家』としてのウイントン・マルサリス、テレ

ンス・ブランチャード、ドナルド・ハリソン、マーカス・ロバーツは、権威と自信の感覚を伝えたのだ」[Radano 1994: 270]。ジャズの芸術性を証明することで人種の誇りを表明し、これまで黒人を高級芸術分野から排除してきたアメリカの人種主義へと異議申し立てを行ったネオクラシズムは、アメリカを民主化するという使命感に突き動かされた運動だったともいえる。

擁護論者は、アメリカの民主化に加え、ネオクラシズムが黒人の歴史が再発見される契機を導いたことを評価している。人種差別的な教育カリキュラムにおいて、黒人の歴史、伝統、音楽遺産はしばしば排除されてきた。マルサリスが「我々がジャズの遺産を守らなければいけない理由（“Why We Must Preserve Our Jazz Heritage”）」(1986)において主張するように、ネオクラシズムの伝統主義は、主流の歴史教育においては見過ごされてきた黒人の音楽遺産が、人種の誇りの源であるばかりではなく、卓越した芸術音楽創造のための新鮮なリソースの集積体であることを人々に伝えたのである。

一般的なジャズ史批評においてはしかし、ネオクラシズムは過小評価される傾向がある。それは、アメリカ民主主義の排他性を批判していたはずのネオクラシズム自体に、強力な排他性が宿っていたからだ。デヴォーが論じるように、ネオクラシストによる過去のみを正統とみなすジャズ史編纂過程において、アバンギャルドとフュージョンはジャズの「誤った転回」あるいは「行き詰まり」とみなされ軽視された [DeVeaux 1991: 528]。アバンギャルドが革新性を追求するために伝統的なジャズの音楽形式を解体し、フュージョンが電子楽器やテクノロジーの使用、ロックやファンクのリズムの導入により商業化し、ジャズの伝統から逸脱したことがその理由である。このように「ジャズの真正性^{authenticity}についての議論」を再燃させたネオクラシズムは、「誰がジャズを継承するのか、ネオクラシストなのか、あるいは反逆者なのか」と問うことで [Giddins 2006: 602]、本流、古典、高級芸術としてのジャズから、反逆、逸脱、ハイブリッドとしてのフュージョンやアバンギャルドを排除した。

ネオクラシズム批判論者たちは、このような排他性が、革新的なジャズを開拓しようとする若手ミュージシャンたちが活躍する場を奪ってしまったのだと批判する。たとえばゲイリー・ギディンズは才能ある若手ミュージ

シャンたちのほとんどが伝統の管理人としての役割に埋もれる状況が続いた結果、ジャズのスタイル革新が止まり、ジャズの死が導かれたのだと説く——「歴史がジャズを、まるでオペラのように、文化遺産という意味で生存させている。一方で、それにより若いアーティストたちが認知されることが、ほぼ不可能になっているのだ」〔Giddins 2006: 601〕。

簡潔にまとめれば、ネオクラシシズムは賛否両論の運動だった。ネオクラシシズムによる 1980 年代のジャズの古典化・聖典化の過程により、一方ではジャズおよびミュージシャンの地位向上が証明され、黒人の歴史や音楽遺産の再評価が行われることになった。他方では伝統志向の正統ジャズと、正統ジャズというカテゴリーからは排除されたフュージョンとアバンギャルドという、二項対立化されたジャズ理解の図式が構築された。

(3) ミレニアル世代のジャズ——カテゴリーを越えるジャズとジャズ批評

フリージャズ、フュージョン、ネオクラシシズムに携わったベビーブーマー世代と、子供世代であるミレニアル世代を比較すると、両者が音楽ジャンルに対して真逆の見解を抱いていることが分かる。音楽学者ガブリエル・ソリスによれば、ベビーブーマー世代とそれに続く X 世代は、「自身が選んだ興味を持つジャンルに価値を付与するための方法として、ジャンルの純粋性という言説を重視」する傾向があるという〔Solis 2019: 24〕。ジャズの文脈においては、このような一般的なジャンル観が、ネオクラシシズムによる厳格なジャンル定義によりさらに強化され、ジャズというジャンルの（排他性に基づく）純粋性が重視されてきた。

このような状況はここ数年で一変している。2010 年代、ミレニアル世代のジャズ・ミュージシャンたちは、もはや音楽ジャンルの純粋性やカテゴリー区分にはとらわれず、複数の音楽ジャンルを演奏し、それらを混成することで音楽を生み出している。ジャンルの複数性・越境・混成という傾向は、カマシ・ワシントンが生まれ育った LA 周辺の音楽家たちにとくに顕著だ。たとえばワシントンと共演したケンドリック・ラマー（1987 年生まれ）、サンダーキャット（1984 年生まれ）、テラス・マーティン（1978 年生まれ）、フライング・ロータス（1983 年生まれ）らのサウンドは、もはや単一の音

楽ジャンル名では形容できないほどに混成的であり、あえて説明しようとするれば、ジャズ、R&B、ヒップホップ、ファンク、エレクトロミュージック、ロック、クラシック、アバンギャルド、ポップス、ゲーム、映画、民族音楽などの臨機応変の混成である。興味深いことに、ミレニアル世代の混成的な想像力は、ジャンルを超えて拡散する音楽創造の方法論を例示する70年代のフュージョンをモデルにしているという [Solis 2019: 26, 33]。ここにミレニアル世代のジャズの独自性を解明するカギの一つがあるだろう。ミレニアル世代のジャズは、80年代以降のネオクラシズムの厳格なジャンル区分のルールから離れると同時に、70年代の他／多ジャンルへと拡張するフュージョンの方法論へと立ち戻った成果なのだ。

越境・混成的なジャズの創造者であるワシントン自身も、自身の音楽に多様なスタイルが混成していることをたびたび口にする。「私の音楽のバックグラウンドはとても多様です。私のネットは広大です。私の出自、行為、ルーツは、たくさんの異なる場所からきているのです。だからこそ、幅広い観客に向けられていると思います」 [Farberman 2017]。ワシントンはジャンルに関しては、以下のように発言している。

ジャンルというものをそれほど重要視していないし、それらは音楽を分類するうえでの道具に過ぎないのです。2人と同じミュージシャンはいないし、2つと同じ曲はない、同一のアドリブだってありません。1曲の中においてすら、ジャンルの定義は変わりうるでしょう。(中略)「ジャズの血筋を守っていかなければ」という人々もいますが、どうやってそれができるでしょうか。不可能です。カテゴリーはまるで想像上の家のようなもので、音楽はそこには住んでいないのです。音楽はそれ自身で生きていくものです。そんなカテゴリーを守ることはできないでしょう。

[Stevens 2015]

カテゴリーにとらわれることのないワシントンの音楽創造を、ジャズ史研究者テッド・ジョイアは好意的にとらえ、ワシントンがビートルズ、マイルス・デイヴィス、チャールズ・ミンガスらと並び、「スタイルの区分けを超えたスタイル (a style that transcends styles)」を探求し、音楽を分断する境界線を横断する大使のような存在であると述べる [Gioia 2018]。

ジャンルの混成という現象に直面しているのは音楽家だけではない。ジャ

ンルが純粋性を保つためではなく、むしろ超越され、混交されるべく存在することがスタンダードとなりゆく 2010 年代、ジャズ批評家たちもまた、ワシントンの言葉を借りるなら、もはや音楽が住んではいない「想像上の家」たるカテゴリーにとらわれることなく、いかに音楽を語り批評できるのかという課題に直面している。ガブリエル・ソリスはそのような批評家の一人だ。2010 年代の混成ジャズの担い手であるフライング・ロータス、カマシ・ワシントン、ロバート・グラスパーの楽曲を分析する論考「ソウル、アフロフューチャリズム&現代ジャズ・フュージョンの時代の超越（“Soul, Afrofuturism & the Timeliness of Contemporary Jazz Fusions”）」(2019)において、ソリスはジャンルの超越という特質が、ワシントンら LA に出自を持つミュージシャンによる奇行ではなく、同時代を生きる人々の意識に浸透する「感情の構造」^{structure of feeling}なのだと主張する。ジャズだけではなく、マスロックからエレクトロダンスミュージックにまで浸透する「拡張されたインストルメンタルミュージック」、リアノン・ギデنز、ディアンジェロ、ケンドリック・ラマーなどの「明らかにハイブリッドなスタイル」、音楽サブスクリプションサービスにより多／他ジャンルを分け隔てなく受容するリスナーの増加などはいずれも、ジャンルにとらわれることのない音楽創造・受容をめぐる「感情の構造」を示している。単一ジャンルに特化した批評の方法論だけではもはや近年の音楽状況を捉えきれぬことを自覚するソリスは、「多属性／多ジャンル (polygenericism)」を包括できるジャズ批評の枠組みを創ろうと試みる [Solis 2019: 32-33]³。

ソリスの論考および、21 世紀のジャズの動向をまとめる研究書『プレイング・チェンジズ——新世紀にむけたジャズ (Playing Changes: Jazz for the New Century)』(2018)の著者ネイト・チネンの議論も参考に、ここで一旦、ミレニアル世代のジャズの特性を、前世代との比較においてまとめてみたい。

かつてない情報へのアクセスと共に育ち、ミュージシャンたちは線的な物語ではなく、可能性のネットワークをジャズ史に探している。視点が広大であるため、あらゆる種類の hybridism を促進させるのだ。ミュージシャンたちは、ジャズを固定化されたカテゴリー以外の何かとして理解しているのである。[Chinen 2018: iv]

チネンが述べるように、ミレニアル世代以前のジャズは、ジャズスタイルが時系列順に発展し、各ジャズスタイルやジャンル間に明確な境界線がある、直線的な歴史観の中で生み出されていた。さらに各音楽ジャンルに、時代（過去・現在）、人種（白人音楽・黒人音楽）、階級（高級芸術・大衆音楽）による分けがなされ、そこに優劣関係が存在していた。対照的に、ミレニアル世代は、これらのカテゴリー区分が、社会的かつ歴史的に構築された人工物にすぎないという点に意識的である。それゆえに、既存のカテゴリーの境界線にはとらわれず、過去から現在までの複数の音楽ジャンルを水平的に並置させ、ネットワーク化する傾向がある。また、各音楽ジャンルに、時代や人種や階級に基づく優劣関係を読み込むことはなく、それらが等価であると考えられる傾向が強い。こうして、テクノロジーやネット環境の整備も手伝い、ミレニアル世代のミュージシャンの想像力の内、異なる時代や地域、異なる人種や階級に属していたはずの多様な音楽ジャンルが結び合わされ、混ぜ合わされ、これまで聴いたこともないようなサウンドが生み出されているのだ。このようなミレニアル世代の音楽を、ソリスがいうような“polygenericism,” チネンがいうような“hybridism,”そして、本論考の冒頭に戻れば、「マッシュアップ」と呼ぶこともできるだろう。

2. ブラック・ミレニアル世代としてのカマシ・ワシントン

(1) ブラック・ミレニアルズ——Black Lives Matter と 2010 年代の制度的人種差別

ここからは人種という観点を導入し、カマシ・ワシントンらが属すブラック・ミレニアル世代のジャズの特徴を探っていく。端的に言えば、社会不正に対する抗議運動に、音楽表現を通じてコミットする姿勢こそが、ミレニアル世代のジャズを特徴づける。抗議声明を発するうえで、ミュージシャンたちが奴隷制や公民権運動を再訪し、みずからの音楽にとりこんでいることも 2010 年代を特徴づける現象だろう [Beuttler 2019: 3-4, 柳樂 2015: 28-29]。過去から継承されてきた抗議目的を持つブラック・ミュージックの延長線上に自らを位置付けようとする振る舞いを、アミリ・バラカの「変わりゆ

く同一のもの (the changing same)」という概念で説明できるかもしれない [Baraka 1967: 180-211]。ブラック・ミュージックには、たとえ時代や音楽様式が「変わりゆく」なかでも、社会を公正にするという「同一」の使命が、変わらずに受け継がれてきた⁴。後述するように、ワシントンは Black Lives Matter と公民権運動とを意識的に結びつけるという手続きを経たうえで、革新的な音楽を生みだしている。この事実は、ワシントンの革新性が過去からの断絶の産物ではなく、むしろ、過去から引き継いだ「変わりゆく同一のもの」としての政治性を、未来へと継承する試みであることを物語る。より大きな視点から眺めれば、過去、現在、そして未来へと音楽による抗議戦略が伝承される必要があるという事実は、奴隷制時代から現代に至るまでのアメリカ社会に、人種差別が絶え間なく受け継がれてきたことの証明でもある。したがって、ミレニアル世代のジャズを彩る政治性を理解するためには、まずはアメリカの人種問題の歴史および現状について知る必要があるだろう。

ミレニアル世代を人種という観点から分析する際に用いられる語が、「ブラック・ミレニアル世代 (black millennials)」である。これは、アフリカ系アメリカ人のミレニアル世代を示す用語であり、2019年の時点で、全米の黒人人口の26%、全ミレニアル世代の14%を占める [Zaczkiewicz 2019]。ミレニアル世代はアメリカ史において、もっとも人種的かつ民族的に多様な世代の始まりであると言われ [ウイノグラッド、ハイス 2011: 12]、公教育の現場においてはポスト・レイスという価値観を教えこまれ [Cokely and Anyiwo 2014: 99]、バラク・オバマが黒人初の大統領となるのを10代あるいは20代の時に見届けている。ポスト・レイシャルな社会とは、法的な人種差別が撤廃された公民権運動以降の時代において「遺伝的特質、祖先の人種、肌の色により、個人の機会が決定されることのない社会」と定義される [Rich 2013: 3]。

ミレニアル世代はポスト・レイシャルな時代を育ったように一見されるが、アフリカ系アメリカ人にとっては必ずしもそうではない。政治学者マイケル・テスラーは、オバマ政権期が「ポスト・レイシャルな時代 (post-racial era)」である以上に「最も人種的な時代 (most-racial era)」だったと

論じるが、ブラック・ミレニアル世代は、黒人の低所得者層が多く被災したハリケーン・カトリーナや、警察による黒人青年の射殺事件を目撃しながら成長した。このような状況を踏まえ、社会学者ルス・ミルクマンは、ミレニアル世代を、ポスト・レイスの理想と、現実社会における不平等との間の矛盾を経験した世代と位置付ける。ミルクマンによれば、理想と現実との矛盾に直面したミレニアル世代は、社会運動にコミットする世代でもあり、2010年代に始まる **Black Lives Matter** で注目を集めた黒人活動家は、2016年の時点で、85%が35歳以下、平均年齢29歳のミレニアル世代だった [Milkman 2017: 22-23]⁵。

Black Lives Matter と関連するブラック・ミレニアル世代を代表するアーティストの一人がケンドリック・ラマーであり、ラマーの *To Pimp a Butterfly* (2015) にはワシントンも参加している。2016年のグラミー賞授賞式のパフォーマンスで、ラマーは監獄をかたどった舞台に鎖につながれて登場したが、これは制度的な人種差別の源泉ともいえる監獄制度——「産獄複合体 (prison-industrial complex)」——を批判するものだ。「産獄複合体」は、アンジェラ・デイヴィスによれば、ちょうどワシントンやラマーらのミレニアル世代が誕生した1980年代以降に確立された米国における監獄制度である。1980年代、レーガン・ブッシュ政権期の新自由主義改革により、監獄が民営化され、監獄を経営する株式会社と政府やメディアが癒着し、利潤を追い求める「産獄複合体」という経済構造が確立された。結果として、監獄内での無償労働者候補となる有色人種男性の収監率が劇的に増加した。監獄内の囚人数(労働者数)を確保するために、麻薬捜査や交通違反を名目とした警察のレイシャルプロファイリング(貧困層の有色人種が住まう地域を重点的に捜査すること)が行われ、不法麻薬に関与する貧困層の黒人男性の逮捕検挙率が異常に高くなっているという現状が続いている⁶。

(2) カマシ・ワシントンのジャズが映す **Black Lives Matter** と公民権運動

ケンドリック・ラマーは産獄複合体の影響を受けコミュニティが疲弊したLA南部のコンプトンというゲート地区で育ったが、ワシントンもまた、コンプトンからほど近い低所得者や犯罪が多いイングルウッドという地域で、

ギャングやドラッグや暴力と隣り合わせで育ったのだと語る。ラマーほどの激しさはないものの、「Black Lives Matter におけるジャズの声」とも呼ばれるワシントンのジャズにもまた、抗議運動と共闘しようとする世代の意識が反映されている [Britto 2019]。このようなワシントンのジャズを、1960年代のジャズが保持していた政治エネルギーを取り戻す試みとして解釈することもできるだろう。イングリッド・モンソンおよびスコット・サウルによる公民権運動期のジャズをめぐる研究によれば、1960年代のハードバップやフリージャズは、抵抗、自由、解放のための民衆運動や、同時期のアフリカ独立運動と密接に結びついていた。ジャズ・ミュージシャンらが公民権運動団体の資金集めのコンサートに参加し、ジャズが独立を果たそうと奮闘するアフリカの国々の音楽と結びつくパンアフリカニズムの時代だった。

ワシントンのジャズは、1960年代を想起させるサウンドや視覚表現を用いることで、Black Lives Matter と公民権運動との連続性を前景化させる。たとえば、*Heaven and Earth* (2018) に収録される“Fists of Fury”は、「怒りの鉄拳」という翻訳にも明らかなように同名のブルース・リーの映画音楽を元としている。しかしながら、「不正な暴力に直面したら、自分のこぶしを怒りの鉄拳にかえる」、「犠牲者としての我々の時代は終わった」という力強い歌詞は、ブルース・リーの鉄拳とともに、Black Lives Matter に参加する民衆の姿、あるいは1960年代のブラックパワーの象徴ともいえる、掲げたこぶしを想起させるだろう。本楽曲および“Hub-Tones”のMVはビヨンセとJay-Zによる“Apeshit” (2018)のMVも手掛けたナイジェリア系イギリス人のジェン・ヌキル (Jenn Nkiru) によりプロデュースされ、赤、緑、黒により彩られる旗の前で、“Nation Time”という文字が記されるたすきを身につけた3人組の男女が踊る。“Nation Time”という表現は、公民権運動期の作家・活動家であるアミリ・バラカの詩集のタイトル *It's Nation Time* (1970) および、それにインスパイアされたフリー・ジャズアルバム、ジョー・マクフィーの *Nation Time* (1971) を連想させる。加えて、MVに映される旗は、ガーナ系イギリス人アーティスト、ラリー・アキアンポン (Larry Achiampong) によるパンアフリカニズムを主題とした作品であり、ダンスの振り付けはナイジェリアの部族の儀式に影響されているとい

う [Guilbault 2018]。1960年代を想起させるこれらの視覚モチーフは、ワシントンが取り入れたアフリカのリズムとあわせり、楽曲を公民権運動、ブラックパワー、パンアフリカニズムと接合するのである。

The Epic (2015) の“Malcolm’s Theme”は、公民権運動期の活動家マルコム X に言及する。スパイク・リー監督の『マルコム X』(1992)の音楽を手掛け、ネオクラシストとしても知られたトランペット奏者テレンス・ブランチャードの *The Malcolm X Jazz Suite* (1993) に収録される同名の楽曲を編曲したものである。ブランチャードの原曲は完全にインストルメンタルだが、ワシントンのヴァージョンには、マルコム X の葬儀の際に黒人俳優オシー・デイヴィスが読み上げた追悼文に基づく歌詞と、マルコム X が 1965 年、暗殺の一週間前に行った演説の録音が入入されている。

“Malcolm’s Theme”に挿入されるマルコム X の演説は、奴隷制がアフリカに起源をもつ黒人の言語を奪い、その精神を植民地化し、劣等意識を植え付ける支配体制だったことを主張する部分だ。楽曲には収録されない別の箇所において、マルコム X はこの主張をさらに膨らませ、こう述べる。「肌の色が我々にとって鎖になってしまいました。肌の色が、我々にとっては、監獄のようなものになってしまいました」[X 1965]。ワシントンの作品は、ケンドリック・ラマーのそれとは異なり、マイノリティを不当に収監する監獄問題に直接触れることはない。代わりにワシントンは、マルコム X が主張する肌の色に起因する自己嫌悪や劣等感や無力感という——内的な鎖や監獄——にとらわれた黒人の存在に光をあてようとしているように見える。

“Malcolm’s Theme”は、マルコム X がそのような人々に自己尊厳を教える存在だったことを歌詞により伝える。マルコム X が「榮譽、誇り、愛」を持ち続けた「アフロ・アメリカン」であり、「自己の最良の部分に誇りを持つ」という贈り物を人々に与えてくれたことを。

マルコム X に自尊心を与えられたのは、ほかでもない若き日のワシントンだった。マルコム X の自伝を青年期に読んだというワシントンは言う。マルコム X が、「だれもがギャングスター、薬物中毒者、殺人犯として見られてしまう」LA 南部の「ネガティヴな自己イメージ」から自身を救い、「自己鍛錬、自己理解、自身を愛すること」を教え、黒人の歴史や文化の美しさ

を説き、「単なる奴隷の子孫ではなく、ありのままの自分に誇りを持つ必要があること」を伝える存在だったのだと [Hunter-Tilney 2016]。ワシントンのジャズがしばしばジョン・コルトレーンらのスピリチュアルジャズの後継とみなされる理由の一つは、おそらくここにある。公民権運動期のスピリチュアルジャズは、他者に押し付けられたステレオタイプに抗い、自己の魂や肉体を脱植民地化するための、精神世界を探究する試みを具現化する音楽だった [Saul 2003: 263-264]。同様のことがワシントンの精神の内を探索するかのようにも聴こえるスピリチュアルなアドリブに当てはまるだろう。

奴隷反乱の指導者であったナット・ターナーに捧げられた“Show Us the Way”などの楽曲もあわさり、奴隷制、公民権運動、Black Lives Matterへと受け継がれる抗議伝統が結ばれていく⁷。このような事実を考慮に入れた時、ワシントンがジャズの救世主と言われる所以が分かってくる。ワシントンはただジャズの人気を復活させただけではない。ブラック・ミュージックが継承してきた政治や民衆との熱い結びつきを、2010年代のジャズのなかに復活させ、そうすることでジャズという遺産を守り伝えているからなのだ。

(3) *Harmony of Difference* ——アメリカの理想へ

最後に、ワシントンの作品と公民権運動期のジャズとの相違点についても指摘したい。公民権法成立以前の時代において、ジャズによる抗議声明はときに白人への敵対心を前景化することもあった⁸。しかしながら、ワシントンの楽曲は人種差別への異議申し立てを行いながらも、敵対心を煽り、人種を分離させる方向ではなく、異なる背景や経験を持つ人々が、それにもかかわらず結びあわされているという、多様性という方向に向かう。

Harmony of Difference (2017) は、対位法という手法により、分離ではなく多様性や団結へというメッセージを色濃く反映する作品だ。本アルバムに収録される最初の5曲はそれぞれが異なるメロディを持ち、6曲目の“Truth”において、1～5曲目までの5種のメロディが、対位法により組み合わされ、一つの楽曲としてハーモニーを奏でる。ワシントンは対位法が、「異なるメロディを併せて、それらの特異性やアイデンティティのバランスをとる方法を模索すること」であり、5つのメロディを交流させ、「ど

れだけのハーモニーを作ることができるか試してみたかった」のだという [Farberman 2017]。異なるメロディを等価に並置させハーモニーを奏でる対位法は、トランプが政権を握った時期のメディアにおいて、多様性という考え方がネガティブなものになっていたことに対する応答だった。「多様性の賞賛はありませんでした」とワシントンは続ける。「あらゆる異なる人々がここに存在し、ここに来たいと思うのは、美しいことでしょう。この考え方がアメリカをアメリカたらしめているのです。異なる地域から人々が集まるという考え方です」 [Farberman 2017]。多様性を問題ではなく美しいものとみなすワシントンの想像力は、ポスト・レイスという価値観を教えこまれてきたミレニアル世代の理想と共鳴するものではないだろうか。

3. まとめとして

本稿は「(ブラック)・ミレニアル世代の想像力」という視座から、カマシ・ワシントンのジャズの特徴を探る試みだった。要約すれば、ジャズ史の文脈において、ワシントンのジャズはカテゴリーにとらわれず、音楽ジャンルの垣根を超え、混成させる。人種の文脈において、ワシントンのジャズは過去を再訪し、**Black Lives Matter** と公民権運動との結びつきを明示し、音楽表現を通じて現行の人種差別に抗議する。

最期に二つの視点からのまとめをし、本稿を結びたい。一つ目は、ミレニアル世代とカテゴリーの問題である。ミレニアル世代は、音楽のジャンルや人種というカテゴリーが固定化された本質や真実ではなく、社会的に構築されたものであるとみなし、それらにとらわれない傾向がある。しかし同時に、2010年代においても、人種というカテゴリーに起因する差別や偏見が残っていることを自覚し、人種性を前面に押し出す **Black Lives Matter** のような社会運動を展開し、人種意識を表明するかのようなジャズを創造してもいる。このような二面性は、現代のアメリカ社会における二面性——ポスト・レイシャルなアメリカであり、モスト・レイシャルなアメリカでもある——と重ねて考えることができるかもしれない。一方では、ジャンル／人種のカテゴリーはもはや問題ではないのだというカラーブラインドな意識（理

想)があり、他方では、ジャンル／人種のカテゴリーはいまだに政治闘争において必要になる場合があるというカラー・コンシャスな意識(現実)があり、両者が共存している状況である(ワシントンの楽曲を例に挙げれば、*Harmony of Difference*が前者を、“Fists of Fury”や“Malcom’s Theme”が後者を象徴している)。ミレニアル世代は、ポスト・レイスの理想と、現実社会における不平等という矛盾を経験する世代であり、おそらくこの矛盾が、カテゴリーの超越と、カテゴリーの必要性とを同時に志向する想像力を生み出しているのではないだろうか。

二つ目のまとめは、伝統と革新、過去と未来との分かちがたい結びつきについてである。ミレニアル世代のジャズの多くは、未来・革新志向でありながら過去・伝統志向でもあるという特性を持つ。このような特性が物語るのは、ミレニアル世代のジャズが、決して過去のスタイルの破壊や、過去からの断絶、あるいはネオクラシシストのような不変の過去の保存を目論んでいるわけではないということだ。むしろ、ミレニアル世代のミュージシャンたちは、過去へと逆行することが未来へと進むことを意味する「バック・トゥ・ザ・フューチャー」ともいえる現象を体現するかのような芸術創造を行っている。未来と過去、革新と伝統、そして、アメリカの理想と現実という二項が、まるで合わせ鏡のように無限に反響しながら越境と混成を繰り返し、単一のカテゴリーや思想からは決して読み解くことのできぬ、多様で重層的なジャズを生みだしている。

註

¹ カマシ・ワシントンはLA中心部の南西に位置する労働者階級が多く住むコミュニティ、イングルトンで育った。中学生の時にアート・ブレイキーの音楽に影響されジャズ奏者になることを決意した。高校でジャズバンドに所属し、地元ミュージシャンたちとバンドを結成する。UCLAのエスノミュージコロジー学科に進学し、クラシックや民族音楽も学ぶ傍ら、教員として在籍するケニー・バレルやジェラルド・ウィルソンにも出会い、ヒップホップアーティストであるスヌープ・ドッグらとも共演した。2015年にケンドリック・ラマーの*To Pimp a Butterfly*に参加し知名度を得る。

² 米国における2010年代のジャズをめぐる研究成果はBeuttler, Chinen, Nicholson, Solisを参照のこと。本稿はジャズ研究者であるDeVeaux, Giddins, Gioia, Radano, ネオクラシシズムによるジャ

ズの制度化を論じる鳥居の研究にも依拠している。

3. 本論では割愛したが、ソリスの提供する新たな批評的枠組みは、過去、現在、未来を超越する側面を持つ「アフrofューチャリズム」という概念に依拠している。アフrofューチャリズムについての詳細は大和田の研究も参照のこと。

4. バラカは“changing same”における「同一のもの」を、「ブルース衝動 (blues impulse)」とも呼び、これを時代や音楽様式が変遷する中でも一貫して伝承されてきた黒人民衆文化の核とみなす。

5. BLMに参加したミレニアル世代は、人種だけに特化することのない「交差的 (intersectional)」なアプローチにより社会運動を展開する傾向がある。これはBLMで注目された活動家の64%が女性で、57%がLGBTQの人々だったことにも示されている [Milkman 2017: 22-23]。経済格差という観点から見ると、格差にも敏感であるブラック・ミレニアル世代は、2016年の予備選挙で、親世代がヒラリー・クリントンを支持した一方で、バーニー・サンダースを支持したという [Allen 2019]。

6. 産獄複合体についてはデイヴィス [2008] に加え、Alexander [2010]、上杉 [2011, 2013] を参照のこと。

7. *Heaven and Earth* に収録されるフレディ・ハバードの“Hub-Tones” (1963) および、ジョン・コルトレーンの *A Love Supreme* (1965) の4曲目“The Psalm”を連想させるタイトルを持つ“The Psalmist”も、1960年代を想起させる。

8. マックス・ローチの *We Insist, Freedom Now Suite* (1960) や、「ナチ、ファシスト、白人至上主義者め！クー・クラックス・クランめ！」という歌詞を持つチャールズ・ミンガスの“Original Fables of Faubus” (1960) は、白人対黒人という図式に基づいた抗議声明である。ジョン・コルトレーンの“My Favorite Things” (1960) は、コルトレーン自身は意図していなかったと思うが、アミリ・バラカからの批評家により、「どのようにポピュラー・ソングを殺害するのかを我々に見せてくれた。脆弱な西洋の形式を排除するやり方である」と評され、白人への敵対心の象徴とみなされる傾向があった [Baraka 1967: 173]。

参考文献

- Alexander, Michelle. 2010. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: The New Press.
- Allen, Reniqua. 2019. “The Missing Black Millennial.” *The New Republic*, February 20, 2019. <https://newrepublic.com/article/153122/missing-black-millennial>.
- Baraka, Amiri (LeRoi Jones). 1967. *Black Music*. New York: William Morrow.
- Beuttler, Bill. 2019. *Make It New: Reshaping Jazz in the 21st Century*. Amherst: Lever Press.
- Britto, David. 2019. “Black Lives Matter, Sneaking into the Hollywood Bowl, Kendrick Lamar and More.” *RollingStone*, August 29, 2019. <https://rollingstoneindia.com/kamasi-washington-interview/>.

- Chinen, Nate. 2018. *Playing Changes: Jazz for the New Century*. New York: Pantheon Books.
- Cokely, Carrie L., and Melissa Anyiwo. 2014. "Teaching Millennials about Difference through First-Year Learning Communities." In *Teaching Race and Anti-Racism in Contemporary America: Adding Context to Colorblindness*, edited by Kristin Haltinner, 99-108. Dordrecht: Springer Netherlands.
- DeVeaux, Scott. 1991. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Black American Literature Forum* 25, no. 3 (Autumn): 525-560.
- Farberman, Brad. 2017. "Kamasi Washington: An Opinion of Difference." *JazzTimes*, July 31, 2017. <https://jazztimes.com/features/interviews/kamasi-washington-an-opinion-of-difference/>.
- Giddins, Gary. 2006. *Weather Bird: Jazz at the Dawn of Its Second Century*. New York: Oxford University Press.
- Gioia, Ted. 2018. "'Heaven and Earth' by Kamasi Washington Review: Musical Miracle Worker?" *Wall Street Journal*, June 20, 2018. <https://search.proquest.com/docview/2057180877>.
- Guilbault, Kristy. 2018. "Kamasi Washington Connects 'Hub-Tones' To Pan-African Ideology." *NPR*, October 17, 2018. <https://www.npr.org/sections/allsongs/2018/10/17/657913808/kamasi-washington-connects-hub-tones-to-pan-african-ideology>.
- Hunter-Tilney, Ludovic. 2016. "Kamasi Washington and the New Politically Infused Jazz." *Financial Times*, June 24, 2016. <https://www.ft.com/content/af8e4fd0-37ff-11e6-a780-b48ed7b6126f>.
- Marsalis, Wynton. 1986. "Why We Must Preserve Our Jazz Heritage." *Ebony* (February): 131-136.
- Milkman, Ruth. 2017. "A New Political Generation: Millennials and the Post-2008 Wave of Protest." *American Sociological Review* 82, no. 1: 1-31.
- Monson, Ingrid. 2007. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press.
- Nicholson, Stuart. 2014. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge.
- Radano, Ronald M. 1994. *New Musical Figurations: Anthony Braxton's Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1998. "Jazz since 1960." In *The Cambridge History of American Music*, edited by David Nicholls, 448-470. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rich, Wilbur C. 2013. *The Post-Racial Society Is Here: Recognition, Critics and the Nation-State*. New York: Routledge.
- Sancton, Thomas. 1990. "Horns of Plenty." *Wynton Marsalis Website*. October 22, 1990. <https://wyntonmarsalis.org/news/entry/horns-of-plenty>.
- Saul, Scott. 2003. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. London: Harvard University Press.
- Solis, Gabriel. 2019. "Soul, Afrofuturism & the Timeliness of Contemporary Jazz Fusions." *Daedalus* 148, no. 2: 23-35.
- Stevens, Nathan. 2015. "Interview: Kamasi Washington." *Spectrum Culture*. June 23, 2015. <https://spectrumculture.com/2015/06/23/interview-kamasi-washington/>.
- Tesler, Michael. 2016. *Post-Racial or Most-Racial?: Race and Politics in the Obama Era*. Chicago:

- University of Chicago Press.
- X, Malcolm. 1965. "After the Bombing / Speech at Ford Auditorium, February 14, 1965." *Malcolm-x.org*, edited by Noaman Ali. http://www.malcolm-x.org/speeches/spc_021465.htm.
- Zaczkiewicz, Arthur. 2019. "African-American Millennials Have Spending Power That's Poised for Growth." *WWD*, February 5, 2019. <https://wwd.com/business-news/marketing-promotion/african-american-millennials-report-1202997700/>.
- ウイノグラッド, モーリー, マイケル・D・ハイス. 2011. 『アメリカを変えた M (ミレニアル) 世代——SNS・YouTube・政治再編』横江公美監訳, 岩波書店.
- 上杉忍. 2011. 「アメリカ合衆国における産獄複合体 (Prison Industrial Complex) の歴史的起源——南部の囚人貸出制・チェインギャング制のメカニズム」『北海学園大学人文論集』第 50 号: 1-22 頁.
- . 2013. 『アメリカ黒人の歴史——奴隷貿易からオバマ大統領まで』中央公論新社.
- 大和田俊之. 2011. 『アメリカ音楽史——ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』講談社選書メチエ.
- デイヴィス, アンジェラ. 2008. 『監獄ビジネス——グローバリズムと産獄複合体』上杉忍訳, 岩波書店.
- 鳥居祐介. 2016. 「『アメリカン・クラシカル・ミュージック』——ジャズの制度化と晩年のアメリ・バラカ」『撰大人文学』第 23 号: 105-128 頁.
- 柳楽光隆監修. 2014-2020. 『Jazz The New Chapter 1-6』シンコーミュージック.
- 柳楽光隆. 2015. 「"2015 Looks A Lot Like 1968" 今日のブラック・ミュージックが抱える問題意識——ジャズが発信する政治性のニュー・チャプター」『Jazz the New Chapter 3』: 28-29 頁.